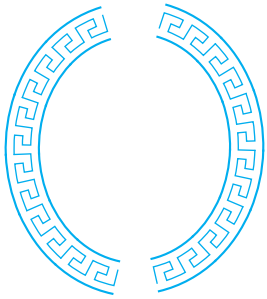
DU PÉRIMÈTRE SCÉNIQUE EN ART : RE/PENSER LA SKÉNÉ ?



RDV V

DHS *AUTOUR*

JOËLLE GAY
CLAUDE SARTHOU
RACHID SAYET
PATRICK SAYTOUR
ANNIE TOLLETER
CÉDRIC TORNE

–

PRESENCE WITHOUT PRESENCE

CONFÉRENCE
CHANTAL PONTBRIANDT

3 EN PRÉAMBULE

4 DHS EN QUESTION

6 SUR LES PAS DE DHS
Virginie Lauvergne

22 BUREAU DES PANNES

32 PRESENCE WHITHOUT PRESENCE
Chantal Pontbriand

47 ÉCRANS DE VEILLE

EPCC
ESBAMa

En préambule

La recherche en école supérieure d'art se doit, plus que partout ailleurs, d'interroger sa propre méthodologie. Accompagnés d'artistes, de chercheurs, d'institutionnels et d'étudiants, nous avons choisi l'heuristique et le pédagogique comme champ d'expérimentation pour questionner le concept de périmètre scénique en art. Est-il nécessaire et suffisant pour matérialiser les formes et les conditions de la représentation ? Contour, aire, surface ou plateau, sont-ils les supports déterminants d'un espace de présentation, de représentation, d'exposition ?

Ce cinquième rendez-vous est consacré au collectif d'artistes DHS, *atelier d'expériences de contextes* qui manifeste une ouverture pour initier d'autres périmètres scéniques. Il active une autre manière d'habiter des espaces choisis, les actualisant par la présence immédiate des corps.

Ce cahier s'ouvre exceptionnellement avec la PLATEforme à laquelle le lecteur est désormais habitué. Elle affiche nos objectifs pédagogiques en recueillant les réflexions des étudiants ayant participé à *DHS en question.* Armée de ces échanges qu'elle a menés avec eux, Virginie Lauvergne, critique d'art à laquelle se mêle un zeste de Sherlock Holmes mâtiné de Lavardin, poursuit son enquête dans un réseau serré d'indices. Son article, *Sur les pas de DHS*, inventif dans ses tours, montre une volonté de fictions croisées pour rendre compte des résultats de ses investigations. Elle nous entraîne dans l'histoire du collectif et pose avec lui les questions que soulève l'acte performatif. Pour ce numéro, DHS a par ailleurs sélectionné dans son stock d'images tant du *Bureau des pannes* que des *Écrans de veille*, offrant ainsi un contrepoint visuel à l'écrit. Enfin, au cœur du cahier, la critique et commissaire Chantal Pontbriand, livre avec l'article *Presence Without Presence*, son expérience et son interprétation de la question de la performance sans corps ou comment donner vie à une situation, un spectacle, un film, quand le corps est absent.

Le comité
de rédaction

DHS en question

Questions proposées par Adrien Blondel, Anaïs Guiraud, Morgane Lagorce, Kyoko Kasuya, Ini Lee, Eun-Kyung Lee, Van Nguyen, Marilina Prigent, Jimmy Richer.

1/ Il semble que l'ensemble des propositions du collectif pose en quelque sorte la question de ce qui fait le travail artistique. Est-ce une quête de formes, de gestes, d'objets à mettre dans des galeries ou une recherche ? Qu'est ce que la recherche pour vous ? À quel moment cette dimension de recherche intervient-elle dans la conception des pièces ? Au regard de l'ensemble des propositions faites par le collectif, peut-on considérer l'idée de recherche permanente comme une pièce à part entière ?

2/ Au début de l'existence du collectif, les actions entreprises se sont faites surtout dans l'espace public. Les expérimentations, les gestes simples et poétiques, la mise en perspective des corps dans ces décors urbains, l'excitation et la grande liberté sentie à « œuvrer » en dehors des institutions, semblent avoir largement contribué à construire et propager des histoires qui ont fondé l'identité du collectif en créant une sorte de « mythologie » autour de lui. Par la suite, il semble que certaines propositions, notamment la *Zone 312*, aient plutôt engendré un regard porté « sur », sur l'institution, sur la référence. Peut-on voir ici l'amorce d'un changement de direction dans la manière de concevoir le travail et sa réception ? Maintenant que DHS a atteint une certaine légitimité, y a-t-il une volonté de renouveler la manière de se faire porte-parole de ses convictions, en revendiquant une certaine vision de l'art et de son rapport au contexte politique et institutionnel ?

3/ Vos pièces sont créées pour des espaces et des temps particuliers et ne donnent pas lieu à des redites. Mais dès lors que la notion de rumeur est convoquée, pourrait-on imaginer que certaines pièces puissent être ré-activées dans des contextes (espace public / institution) et territoires géographiques différents ? Si ce n'est pas le cas, comment la notion de rumeur est-elle introduite dans les pièces ? Et comment est-elle gérée ?

4/ Du fait de travailler en collectif, les propositions révèlent un caractère polyphonique évident. Comment les ponts entre vos différentes pratiques et réflexions personnelles se construisent elles véritablement ?

Et par ailleurs comment la perte de paternité a-t-elle été gérée dès lors que la rumeur prend le relais du travail ou que certaines pièces sont réactivées par d'autres (comme

par exemple avec *Cosy* qui a donné lieu à deux expositions organisées respectivement par Philippe Pannetier et Jean-Paul Guarino) ?

5/ Une certaine nébulosité existe autour de DHS et le temps de ressaisi ne semble pas être primordial pour le collectif qui ne dispose pas de plateforme internet ou autre pour rendre compte de son activité. Cette visibilité réduite souvent strictement au temps et à l'espace de l'action, dans l'ici et maintenant du faire et du geste est-elle la condition nécessaire pour activer cette question de la rumeur, ou nous ramène-t-elle plutôt à cette dimension de recherche posée au départ, en participant d'une réflexion sur le statut même des pièces ? Finalement ne nous dit-elle pas quelque chose sur la question de l'activité artistique qui devient potentiellement une fin en soi au détriment de « l'œuvre » et de sa finalité sanctuarisée ?

6/ Est-ce que cette position un peu entre deux – entre l'institution et son extérieur, entre le visible, l'invisible et l'éphémère, entre le poétique et le politique – est une position recherchée et revendiquée ? Participe-t-elle d'une volonté de révéler et redéfinir le « périphérique » ? Comment « œuvrer » dans la périphérie sans passer par le centre dont elle dépend ?

7/ De quelles manières considérez-vous le spectateur, cet autre acteur, ce colporteur ?

8/ Pourquoi avoir fait appel à des références (notamment Beuys / Welles / Hitchcock) dans la Zone 312 ? Comment se justifient-elles et quels changements de rapports avec le public ces références induisent-elles par rapport à certaines anciennes pièces ?

9/ À propos de pièces comme *La Guérite*, *Le Temps des gravités*, *In pocket* et d'autres encore, peut-on reprendre à votre compte cette notion chère à Francis Alÿs : « Sometimes doing something poetic can become political » ?

Sur
les pas
de DHS

Virginie
Lauvergne

Préambule

Novembre-décembre 2012
Une lumière verte qui vire rapidement à l'orange et qui tourne toujours trop vite au rouge : un feu tricolore, mais pas n'importe lequel. Celui qui régule la circulation, 130 rue Yehudi Menuhin, en face de la galerie le Pré Carré de l'ESBAMA. Celui-là, oui. Celui qui, durant plusieurs soirées d'automne, s'est invité dans la galerie de l'école, en veille de l'exposition L'Âne musicien. *À la nuit tombée, lorsque le Pré Carré se retrouvait éteint, ces lumières tricolores recouvraient d'une seconde peau, pixelisée de fantasmagorie et d'étrangeté, l'espace et les pièces de l'exposition. Invitant l'extérieur à l'intérieur et projetant d'inquiétantes lueurs sur l'espace urbain immédiat, ce feu, perceptible pour les quidams du coin, les passants, les égarés ou autres noctambules qui empruntèrent ce trajet, a sans doute éveillé quelques soupçons, quelques interrogations, ou réveillé quelques hallucinations.*

Puis, du jour au lendemain, le calme est revenu dans le quartier, comme si rien ne s'était jamais passé.

Janvier 2013
Mais, en janvier 2013, la galerie de l'ESBAMA, encore une fois, a fait parlé d'elle. La journée, il n'en était rien, ou si peu. Seule au milieu de la galerie, une ampoule sur pied, au repos du guerrier. Mais bien vite, l'allumée s'est éclairée à la nuit tombée et ce dès les premiers talons tournés. Faible lueur au milieu de cette espace froid et vide, comme une présence discrète derrière les grandes baies vitrées, elle faisait de l'œil à l'espace extérieur avec cette idée en tête, cette idée fixe, de chercher à le contaminer. Objectif atteint.
À l'extérieur cette allumée, ou plutôt son double filmé et projeté depuis la galerie sur un pan de l'école maternelle, affichait alors son plus beau profil, surdimensionné.

De nouveaux dispositifs de veille de ce type devraient sans doute être activés avant la fin de l'année[1]*. L'affaire est donc à suivre… DHS en ligne de mire.*

Le collectif DHS
Fondé en 2003, DHS pour DeHorSérie est un collectif interdisciplinaire et transgénérationnel. Composé d'artistes, de scénographes et de danseurs/performeurs, il se réunit autour des figures de Joëlle Gay, Claude Sarthou,

1. Ces dispositifs de veille ont été présentés dans le cadre de la programmation 2012-2013 du groupe de recherche de l'ESBAMA : « Du périmètre scénique en art : re/penser la skéné ».

Rachid Sayet, Patrick Saytour, Annie Tolleter et Cédric Torne. Le collectif s'est constitué avec cette volonté de venir prolonger et cristalliser les questionnements et propositions émanent de l'Atelier de Recherche de Création Scénique (ARC Scénique) de l'ESBAMA, que les membres de DHS ont créé en 1998 pour interroger simultanément « la localisation du lieu scénique, ce qui le décrète et ce qui le définit, son vocabulaire, son habitabilité, son décor et son état de corps »[1]. Depuis, le collectif en poursuit les réflexions dans un autre format en les déployant notamment autour de la notion de Skéné, sorte de *vade-mecum* qui devient pour lui un objet autant métaphorique que conceptuel.

Se définissant lui même comme un « Atelier d'expérience de contextes »[2], le collectif s'insère, s'infiltre là où l'on ne l'attend pas forcément pour ouvrir une série d'espaces et de temps dans lesquels l'éphémère de ce qui est activé ne cesse de se redéployer en dehors de son « événementialité » manifeste. Une façon d'ouvrir le perceptif et d'initier d'autres périmètres scéniques pour repenser la manière d'habiter des espaces choisis et actualisés par la présence immédiate de corps en action. Des corps et des situations dont la simplicité ouvre la voie à une dimension de fiction, à la possibilité de faire image et de créer du récit dans la durée, hors des circuits et des temporalités établis à cet effet. Mais si la pratique du collectif a pour beaucoup à voir avec les questions de l'*In situ* et de l'éphémère, qui dans le cadre de la performance reposent en partie sur la condition de l'action immédiate en un lieu donné et bien souvent non renouvelable, elle ne se réduit pas pour autant à la matérialisation par le corps d'un énoncé dans un contexte spécifique, ce qui reviendrait à négligemment résumer le régime performatif à une esthétique de la présence et de son événement en un lieu et un temps déterminés. La question de la performance, qui reste donc au cœur des préoccupations du collectif, entretient un lien ténu avec l'origine latine du terme : le « per forma », ce quelque chose qui est passé et qui passe par la forme, et qui une fois activé ne s'épuise pas. Un « per forma » qui a au contraire la possibilité de se répandre comme un rhizome, comme une rumeur, entendue dans son caractère performatif de présence artistique, pour se recomposer sur une autre scène et dans une autre temporalité.

1. Voir présentation de l'ARC Scénique dans le livret de l'étudiant de l'ESBAMA
2. Les *Hors Séries* étaient une programmation du CCN s'attachant à convier des artistes à montrer dans un temps imparti un processus de travail mettant en jeu les principes de représentation. Cette programmation qui a duré 7 ans, est aujourd'hui remplacée par *]domaines[*.

Déterritorialisation du lieu scénique
L'exemple fourni par la pièce *In pocket* réalisée entre janvier et mars 2004 est à ce titre assez parlant.

Pendant plusieurs semaines DHS s'est posté à différents arrêts de tramway de la ville pour glisser de petites cartes dans les poches évasées et dans les sacs ouverts de certains usagers du tramway, à leur insu. Étranges petits objets de communication, ces cartes étaient signées « DeHorSéries », et imprimées recto-verso avec une image prise dans le tramway et une injonction invitant à des micros-actions : « Levez-vous », « Tournez-vous », « Asseyez-vous », « Souvenez-vous »… Avec la mise en circulation de ces petites cartes sur le principe du pickpocket inversé, il s'agissait évidemment pour DHS de questionner l'étendue du périmètre scénique d'une action. En infiltrant des espaces normalisés, le collectif pouvait en retour creuser des zones de flou susceptibles de générer chez l'usager « piégé » plusieurs scenarii et micros récits autour de ces petites cartes qu'il allait certainement découvrir dans un contexte différent. En éveillant, à distance, des interrogations à leur sujet, sur leur mystérieuse nature ou sur leur signature, le but était de faire basculer la réalité ordinaire dans une sorte de fiction, via un dispositif potentiellement générateur de rumeur qui, au moment de la découverte de la carte, poserait la question chez celui qui la possède, cet acteur involontaire de sa propre participation à quelque chose qui sans doute le dépasse. « Levez-vous », « Tournez-vous », « Asseyez-vous », « Souvenez-vous »…, autant de micro-évènements supposés et attendus qui mettent en lumière une réalité bégayante propice à l'élaboration de fictions faites de suppositions dans lesquelles la distance entre public et privé se resserre.

Sur un principe similaire, *In pocket* a donné lieu à une seconde action : *In bibliothèque* (24 et 30 mai 2005). Cette fois plus de 2 000 cartes de format marque-page ont été insérées dans des livres de la bibliothèque de l'Université Paul-Valéry, Montpellier III. Sur chacune d'elle, des images montraient les membres de DHS à la bibliothèque dans des mises en situation absurdes. Nous pouvions ainsi découvrir un corps penchant sur une chaise, sur une autre, un pseudo lecteur assis sur une pile de dictionnaires, ailleurs un corps ratatiné sur sa table de travail, ou bien poussant un cri dans cet espace de silence. Les corps rejouant dans ce décor quelques états de corps poussés à leur extrême, venaient ainsi prolonger le réel pour le faire basculer à nouveau. Et ici encore les images étaient accompagnées de petites injonctions, reprises et agrandies cette fois sous forme d'affichettes recouvrant les pans de murs d'un kiosque à informations faisant face à la bibliothèque.

« Déchire-moi », « corrige-moi »…
On voit ici, à travers ces deux exemples, comment ce type de dispositif performatif, redoutable dans son économie de moyen et sa rapidité d'exécution, peut faire figure d'accidents, de raccourcis dans le système existant qu'il parasite. Véritables opératrices de glissements spatiaux, temporels mais aussi sémantiques, ces actions portent en elles une forme de résistance à toute définition. En privilégiant cette stratégie du peu visible, il est évident qu'elles misent sur leur potentiel de dissémination pour faire surgir du micro-évènement, perçus ou non comme étant de l'art, hors de ses périmètres attendus, dans un temps « dénormalisé », aléatoire.

Repenser le réel par la fiction
Par leur inclination au banal, à l'infra-ordinaire, ces modestes effractions possèdent en réalité une véritable force d'ébranlement. Et quand bien même le recours au corps en action est convoqué comme dans les pièces *Temps des gravités* ou *Dis-déposition*, celui-ci s'éloigne toujours farouchement des corps sublimés ou désublimés à l'extrême de certaines pratiques performatives dont le caractère spectaculaire annihile de fait l'élargissement du perceptif convoqué par le collectif. Aussi, aux mises en scène trop orchestrées, à la figure du performeur performant, DHS préfère des actions simples qui, sous leur sentiment de réserve ou d'apparente banalité, ouvrent néanmoins le champs opératoire des possibles et proposent une forme renouvelée d'échange, une proximité au monde plus immédiate et plus vraie. En insérant leurs propres histoires dans les murmures et le mouvement de la ville, ces gestes emprunts du quotidien mais en léger décalage avec leur contexte d'énonciation, permettent alors de déplacer l'attention et le regard ailleurs pour révéler quelque chose de l'environnement dans lequel ils prennent place et en faire ainsi émerger les singularités, dans des approches sensibles et poétiques. Il s'agit alors pour DHS de proposer une manière d'habiter un espace à un moment précis de son histoire, ne serait-ce que pour un court instant et d'interroger son double passant sur l'idée qu'il a de la notion de spectacle.

La pièce *Dis-déposition*, réalisée 06 octobre 2003, à Montpellier, le long de l'avenue Louis Blanc, au départ du Centre Chorégraphique National (CCN) est à ce sujet assez éloquente. Il s'agit de la première action publique de DHS rendue visible sur une invitation du CCN et programmée dans le cadre des *Hors Séries* [1]. Le collectif a ainsi profité de l'occasion pour faire manifeste. Accueilli par le CCN, il a préféré se tourner vers

l'espace public et l'investir en imprimant en filigrane dans ce contexte de vie, la présence d'une action, d'une situation venue le dynamiser. Une cinquantaine de chaises retravaillées à l'unité par Annie Tolleter, pour un précédent spectacle, sont réemployées. Elles ont ainsi été disposées le long de l'avenue où circule le tramway, puis déplacées et ramassées une à une par chacun des membres du collectif suivant un protocole très précis : il s'agissait d'aller chercher la chaise la plus éloignée, de la ramener devant et de recommencer jusqu'à atteindre le début de l'avenue où l'ensemble des chaises étaient alors stockées dans la benne d'un camion stationné en bout de parcours. À l'issue de ce déplacement dans l'espace et une fois l'ensemble des chaises entassées dans la benne, la performance prenait fin, laissant le public du CCN convié pour l'occasion, et les passants auxquels il s'est très vite retrouvé mêlé, digresser sur le cadre bien étrange de cette singulière partition.

Pour *Temps des gravités*, pièce réalisée le 22 novembre 2003, cette fois-ci c'est plus de 200 kilos de pommes qui ont été déversés aux pieds de deux platanes dressés dans l'écrin de verdure de l'Esplanade à Montpellier. Le but était de recréer une image simple, populaire et reconnaissable par tous en faisant interagir la ville et la campagne par la décontextualisation d'un geste rural en milieu urbain. Il s'agissait d'ouvrir le perceptif en proposant un rapport au temps dans ce croisement des espaces et en convoquant un repère temporel, celui de la récolte et de l'automne. La performance consistait alors simplement pour le collectif à ramasser ces kilos de pommes, à les mettre en cagette et à les disposer de manière à ce que les passants puissent se servir. Autour de cet élément central, une personne à bicyclette avec des cagettes de pommes sur le porte-bagages circulait autour de l'esplanade et dans les ruelles adjacentes, pouvant ainsi être (ou ne pas être) perçue comme faisant partie de la performance. Enfin, un carillon assez puissant retentissait tous les quarts heures depuis un appartement de l'Esplanade et venait donner une dimension plus rurale à la scène, alors que les rondes vélocipédiques venaient agrandir le périmètre scénique en agissant comme une rumeur et en questionnant encore une fois le travail en marge de sa visibilité. Par l'entremise de ces corps qui jouaient ici à rendre visible le présent comme une fiction en train de s'écrire, il s'agissait évidemment d'interroger le caractère réel de ce que l'on voit et de proposer une construction intelligible et sensible avec et à l'intérieur d'un

1 Les performances réalisées dans le cadre de ce projet ont fait l'objet d'une captation vidéo qui a donné lieu à un film dans lequel tous les rushs ont été montés les uns après les autres. Cette vidéo a été présentée lors d'une intervention du collectif au colloque *La Ville banale* organisé en 2008 par le laboratoire de recherche Actulab de l'ESBAMA.

« déjà là », en reprenant à bon compte cette citation de Jacques Rancière : « Le réel doit être fictionné pour être pensé » [1].

Méthodologie de travail

À travers l'évocation de ces premières pièces, on voit déjà se dégager quelques assises qui définissent, plus qu'un univers formel stylistique, une méthodologie de travail pour le collectif. En intervenant dans les incertitudes nommées du visible, c'est toute une poétisation du vivant qui se dessine à travers des actions nous amenant à reconsidérer la séparation entre les matériaux et les lieux de l'art et de la vie. Lorsqu'il agit dans l'espace urbain, le collectif fait gage de son droit d'être reconnu lui aussi comme usager de ce territoire au même titre que les passants qu'il substitue bien souvent aux spectateurs pour ses actions, ouvrant ainsi d'infinies variations dans la rencontre avec le travail. En brouillant ainsi les pistes, c'est aussi ce passage d'une pensée de l'œuvre à une pensée de l'art comme activité qui apparaît en filigrane et qui révèle chez DHS la volonté de faire de l'art un « faire » qui agit, plutôt qu'un « produire » qui propose une forme, un objet comme une fin en soi. « Faire œuvre » pour le collectif revient pour ainsi dire à inventer une manière de travailler en se servant des matériaux immédiats à sa portée et des contingences inhérentes au contexte de ses interventions. Mais pas seulement. « Faire œuvre » revient aussi pour le collectif à inventer une manière de travailler à plusieurs voix, une manière de construire et d'alimenter sans cesse cette énergie de « confrontation », de discussion et de recherche qui fait se côtoyer diverses approches personnelles dans une synthèse dynamique. Et depuis dix ans, au delà des trajectoires individuelles de chacun, ce désir d'œuvrer ensemble ne tarit pas. Les membres du collectif se retrouvent ainsi régulièrement (au minimum une fois par quinzaine) même s'ils ne présentent rien parfois pendant de longues périodes. Ces temps de latence ne sont pas pour autant des temps de non production. Bien au contraire, ils sont des ferments actifs qui ne cessent de dessiner les contours d'un collectif qui se revendique avant tout comme un atelier de rencontre et de recherche, un lieu de pensée pour la pratique artistique. Véritables laboratoires d'hypothèses, ces moments privilégiés de rassemblement entre les membres du collectif sont des temps nécessaires à faire monter les blancs en neige, des temps au cours desquels la moisissure se veille jusqu'à ce qu'elle se laisse enfin percevoir comme une subtile pénicilline. Et entre les blancs

1. Voir DE CERTEAU (Michel), « Pratiques d'espace », dans *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*, Ed. Gallimard, coll. « folio essai », Paris, 349 p.

en neige et la pénicilline, c'est tout un corpus d'intentions et d'éléments simples, se modifiant au fur et à mesure de leur énonciation, qui émerge à partir de notions elles-mêmes préalablement triturées et malaxées. Parmi les rescapées ayant réussi à faire surface dans ce maelström de pensées, il convient alors de citer pêle-mêle les notions de rumeur, de panne, de chute, de mémoire, d'interlude, envisagées chacune sous un angle particulier, et appréhendées dans leur potentiel performatif à l'aune de ce questionnement continu sur l'*in situ*. Tout un éventail de projets est alors indexé et consigné théoriquement, chaque proposition en attente de son épuisement par le temps ou de son actualisation manifeste si les conditions se trouvent réunies pour cela. Dans tous les cas, le sort de chacune se prépare en coulisse, dans ces moments de travail qui entretiennent bien là quelque chose d'un situationnisme de déplacement, tant sur le plan des idées que sur celui de la mise en forme à venir. Encore que celle-là ne soit pas considérée comme essentielle par DHS qui cultive plus volontiers l'idée et la possibilité de construire des territoires à l'intérieur desquels agir.

Temps et espace libérés

Ainsi si le collectif s'est régulièrement mesuré à l'espace public à l'intérieur duquel il a construit des territoires de possibles, ce ne fut jamais par opportunité, mais toujours par choix, par décision. Conscient que cet espace, qui n'est pas celui de l'art, est difficile, résistant et qu'il réclame une exigence et un engagement particulier à quiconque entend y insérer un projet artistique, le collectif a toujours su s'adapter à ses contextes, sans jamais s'y plier. Et là où tout aurait pu venir le contredire, DHS s'est toujours employé à restaurer une place pour l'art, à préserver son autonomie et à initier une posture qui l'expérimente au dehors de ses espaces normés sans chercher pour autant à reconstituer la scène, le cadre, le théâtre, à imposer cette frontalité qui sépare les corps actant des spectateurs. Se positionnant d'avantage comme usager de l'espace dans lequel il opère que comme un collectif d'artistes égarés loin d'une quelconque institution, DHS fait acte de présence au monde avec cette idée qu'une autre expérience des espaces est possible.

Avec la pièce *La Guérite*, DHS défend ainsi la conception d'une présence du corps qui puisse féconder l'instant et le lieu, en proposant une autre manière de l'habiter. Pour ce faire, les membres de DHS érigés en guérite rudimentaire (un toit en PVC sur la tête et le corps debout sur une plaque fixée à deux cylindres) ont investi différents lieux publics ou périphériques de la ville. En pleine rue, sur le toit du Corum, au bord de la mer, le long d'une voie ferrée, ou au beau milieu de la foule, en

situation de « non-faire », la seule présence de ce corps qui veille a suffi à convoquer une conception fondamentalement perturbatrice du temps et de l'usage attendu des espaces investis. Sans affiche, ni enseigne, sans mode d'emploi, la seule apparition de ce corps qui veille permettait alors de perturber transitoirement les signes et objets de l'espace occupé. En proposant un temps d'arrêt, en instaurant une pause active dans ces espaces en mouvements perpétuels, *La Guérite* – poétique et absurde dans sa forme comme dans sa manière de ne valoir que pour elle-même en ne visant aucun dénouement – se situait plutôt du côté de la dépense improductive, de la perte de temps, en contradiction avec les nécessités opératoires de son environnement d'inscription. Par la réappropriation et la recolonisation d'espaces spécifiques, le collectif s'est ici employé à la reconstruction de nos territoires communs en substituant de nouvelles bases aux règles d'usage habituelles. Et alors que nos sociétés construisent un rapport au temps de plus en plus fondé sur l'urgence, la frénésie et l'immédiateté, avec *La Guérite* – sculpture *dans* l'instant et *de* l'instant – DHS a su expérimenter le peu, la durée et l'arrêt pour accéder à un temps et à un espace libérés.

La carte et le territoire

Ces corps guérites ont ensuite amené le collectif à se questionner sur la notion de veille. Il a alors élaboré, dans des lieux d'exposition, une série de dispositifs s'activant précisément au moment où tout cesse de fonctionner. Dispositifs qui ont également trouvé leur pendant dans des pièces comme *Vous êtes ici* ou *Vous êtes d'ici* dans lesquelles le corps « arpenteur » s'oppose à la présence statique de *La Guérite* pour produire une action qui, en s'attachant à spatialiser l'ici et maintenant d'un plan, d'une carte – ce « Vous êtes ici » qui en réalité n'a de cesse de migrer – s'est avérée fondamentalement confondante. Écrire le « texte » de la ville, pour reprendre ce thème cher à Michel de Certeau, c'est donner à penser qu'il puisse s'incarner et s'écrire par la marche, par la déambulation. Voilà ce à quoi s'est attaché à mettre en évidence le collectif DHS en circulant dans l'espace urbain affublé de dossards rigides sur lesquels était sérigraphié ce désormais plus que douteux « Vous êtes ici ». Matérialisation physique et en mouvement d'un point censé représenter une fixité, un immobilisme, le « Vous êtes ici » intervient aussi pour DHS comme un postulat rejoignant l'idée de déplacer les choses, d'ouvrir le perceptif, de revendiquer une présence, une sorte d'ici et maintenant sans cesse actualisé, comme pour nous dire : « Attention, présents les gars…»[1]. Il s'agit ainsi d'une invitation à la reconquête perpétuelle du territoire par le corps physique en défi à l'abstraction que représente la carte et aux difficultés qui se

présentent à nous dès lors que l'on a recours à elle pour tenter de se repérer.

Déclinaison non moins éloquente, la performance *Vous êtes d'ici* s'est déroulée le soir d'un vernissage du Fonds Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon (FRAC LR). Là encore, il s'agissait d'une déambulation organisée par le collectif au départ de la préfecture de Montpellier jusqu'aux excentrations du FRAC LR. Durant cette marche effectuée par DHS et suivie par qui le désirait, sous chaque plaque de rue rencontrée, les membres du collectif venaient apposer une plaque plastifiée sur laquelle était inscrit « Vous êtes d'ici ». Identiques à celles inscrites dans le paysage urbain dans leur forme, leur couleur et leur typographie, ces plaques de substitution étaient disposées puis enlevées suivant un protocole précis qui venait donner rythme et contexte à la marche entreprise. Ainsi, sur un principe de relais, les membres du collectif, se suivaient d'une plaque à l'autre, le premier venant remplacer le second pour lui permettre d'aller jusqu'à la plaque suivante et de s'y arrêter un temps, sous la pluie battante, dans cette posture de corps peu commune : bras et jambes écartées contre le mur, tournant le dos à la rue et aux passants, en position de fouille. La marche prenait fin une fois arrivée au FRAC où l'on retrouvait cette même plaque, cette fois émaillée. Alors qu'il s'agissait ici d'inviter l'extérieur à l'intérieur du lieu d'exposition, cette plaque fonctionnait comme la mémoire d'une performance visant à actualiser l'espace au fur et à mesure de sa pratique, comme une trace, un temps fixé, un fragment fictionné du réel qui, à l'instar d'une carte ou d'un plan, laissait supposer des marges d'initiatives et d'appropriations pour, une fois à l'extérieur, réinventer la ville, l'expérimenter.

DHS.O.S ou DHS pour DeHorService

Ces différentes actualisations d'un temps de travail qu'a mené le collectif sur l'identification de l'ici et maintenant d'une carte ou d'une géographie, l'ont conduit également à se pencher sur les plans d'évacuation en lien étroit avec la notion d'urgence. Ces différents éléments reconsidérés ont notamment donné lieu au projet *DHS.O.S*, réalisé à la galerie bordelaise Cortex Athletico en 2008 pour l'exposition collective, *Je risque*, sur une invitation de Valérie Severac et Marie-Christine Laurel. Encore une fois le collectif a élaboré sa pièce en fonction des données inhérentes au lieu : il s'est employé à modifier les caissons lumineux de sorties de secours

1 Cette phrase fait référence à la ritournelle scandée aux habitants de Pala pour éveiller leur conscience aux choses qui les environnent par le Mynah, l'oiseau imaginé par Aldous Huxley pour son roman utopique *Île*, paru en 1962.

dont l'espace était équipé par des caissons sur lesquels était écrit « au secours ». Avec beaucoup d'ironie, ces modifications tournaient en dérision le caractère normé et normatif des plans d'évacuation qui restent souvent très illisibles et parfois bien mal adaptés à la réalité des lieux en situation d'urgence, de sorte que si l'on devait vraiment évacuer, on hésiterait sans doute avant de s'engouffrer dans les sorties de secours indiquées, au risque de s'y trouver piégé.

Cette manière de souligner le léger dysfonctionnement des choses, de voir ce qui peut se jouer autrement dans ces moments d'arrêt ou de panne et de proposer des solutions pour les résoudre en activant dans ces temps morts d'autres circuits pour le regard, la pensée et l'expérimentation, font partie intégrante du travail de DHS. Un bon nombre de projets ont été ainsi énoncés au devant desquels il convient de citer *Blue Screen* et *Le Bureau des pannes*. Le premier, *Blue Screen* est une installation effectuée dans le cadre du Festival Architectures Vives de Montpellier dont le but est de sensibiliser un large public au domaine de l'architecture. Prenant généralement place au cœur de la ville historique, ce festival propose des parcours de découverte, reliant hôtels particuliers et cours intérieures privées au travail de plasticiens, paysagistes, architectes ou urbanistes venus en révéler les secrets par différentes installations. Vous l'avez compris, le cadre était ici idéal pour que DHS remanie, comme il sait si bien le faire, quelques considérations sur le déploiement du périmètre scénique autour d'une intervention *in situ*. Et puisque pour lui le jeu était facile, il décida alors de jouer les troubles fêtes, non pas pour le plaisir du pas de côté mais précisément par ce qu'il a choisi « l'à côté » comme champ d'expérimentation pour élargir le perceptif. Aussi au lieu de mettre en valeur la cour intérieure qui lui était attribuée, le collectif conçut un dispositif pour en obstruer le passage par un système de fond bleu d'incrustation, projeté sur une toile tendue à l'entrée de la cour. En revanche, le déplacement de chaque visiteur était enregistré et les mouvements de corps se voyaient projetés sur le fond bleu laissant ainsi découvrir en creux des vues de toutes les autres cours du festival que DHS avait au préalable photographiées. Une bande sonore, la description patrimoniale de la cour invisible, venait toutefois parachever l'installation.

Le Bureau des pannes quant à lui, s'il est encore resté dans les cartons en attente de trouver la forme juste pour être actualisé, repose sur l'idée assez drôle de faire circuler auprès de différents musées, galeries, centres d'art et autres lieux d'exposition, une plaquette d'entreprise proposant des interludes vidéos en cas de pannes d'une ou plusieurs pièces présentées dans le cadre d'expositions. De *DHS.O.S* à DHS pour DeHorService, à

croire qu'il n'y a qu'un pas… Si ces dernières actions mettent en lumière un goût prononcé du collectif pour la dérision, l'humour et l'ironie légère, elles sont également assez symptomatiques de la manière qu'a le collectif de jouer avec les notions de dysfonctionnement, de dérèglement, de parasitage, autant dans l'espace public que dans des lieux d'expositions. Des notions qui, on le sait, l'ont amené à concevoir les dispositifs de veille, mais aussi, et ce à plusieurs reprises, à détourner les propositions d'exposition qui lui ont été faites, ou en tout cas à s'en servir comme d'un prétexte pour dynamiser ses contextes déterminés. En sortir sans sortir. En intervenant et construisant *in situ*, par le détournement ou la mise en lumière de certaines données de ces espaces et lieux de monstration il s'agit pour DHS d'étendre leur cadre, d'en révéler leurs à côtés et de penser l'exposition comme un événement, une situation pouvant produire son propre lieu, son propre temps, sa propre histoire, par delà le cadre et la structure dont il dépend. C'est notamment le cas avec *Cosy*, *Showtime* et *ZONE 312*, les trois dernières pièces qui seront ici abordées.

Mémoire

Cosy est un travail quinquennal réalisé entre 2007 et 20012. Il s'est construit d'une part avec la volonté du collectif de travailler avec un objet particulier, un cosy, ce meuble un peu désuet composé de petits tiroirs que l'on trouve en tête de lit. Un objet qui, pris seul, a une fonction un peu bâtarde perdant toute fonctionnalité en n'étant ni un lit, ni un bureau, alors même que sa forme évoque ces deux mobiliers. En parallèle de ce cosy, DHS a détourné une fameuse image d'un ancien président français photographié devant une bibliothèque à côté du drapeau bleu blanc rouge. C'est donc avec ces deux objets en tête que DHS s'est ensuite proposé de faire rejouer cette situation photographique à différents acteurs du milieu de l'art de la Région dont Emmanuel Latreille (directeur du FRAC LR), Christian Gaussen (directeur de l'ESBAMA), Jean-Paul Guarino (directeur de la galerie Vasistas), Philippe Pannetier (directeur de la galerie Point to point), Isabelle Grasset (Directrice du Musée Archéologique Henri Prades à Lattes) et Catherine Dumon (Conseillère arts plastiques à la DRAC LR). À l'issue d'une rencontre entre DHS et ces différentes personnalités, chacune d'elle fut photographiée en costume blanc à proximité d'un drapeau blanc devant sa propre bibliothèque, une fois que tous les livres eurent été retournés de manière à ne présenter que leur tranche blanche. Un petit jeu de cartes, réunissant toutes ces figures, a ensuite été édité et envoyé à chacune d'elles en leur laissant la liberté de s'en ressaisir et de le réactualiser à leur convenance. Cette proposition ouverte a ainsi donné

lieu à deux événements. Le premier se déroula à la galerie Point to Point (Nîmes) sous l'égide de Philippe Panetier qui reprit le cosy proposé par DHS (un cosy fait de bric et de broc dont l'équilibre précaire reposait sur l'utilisation d'un dictionnaire des noms propres) en déposant sur une de ses tablettes son portrait en costume blanc et en construisant une exposition autour de cette installation avec des pièces de sa réserve. Le second pris place à la Galerie Vasistas (Montpellier), cette fois lors d'une exposition de Michaël Viala. Une fois le montage de l'exposition terminé, Jean-Paul Guarino a placé le cosy sur lequel trônait son portait au milieu des pièces installées. L'ensemble a été filmé, puis le cosy définitivement retiré de l'exposition. Définitivement, oui et non. En réalité durant toute la manifestation, dans l'entrée de la galerie, un moniteur passait en boucle l'enregistrement du fameux cosy au milieu des pièces de Viala, comme une vidéo surveillance du lieu révélant une pièce fantôme.

Être là sans y être, exposer sans exposer, autant dire que DHS n'en est pas à son premier coup d'essai dans le domaine. Invité au Carré Sainte-Anne à Montpellier, une église néo-gothique datant du XIX^e^ siècle et réhabilitée en lieu d'exposition au début des années 90, le collectif a à nouveau adopté une approche libérée de l'exposition, en réalisant un événement le temps d'une unique soirée : *Showtime*, qui eut lieu le 20 février 2004. DHS avait alors prévu deux machines produisant de la vapeur d'eau de manière à prendre en charge et à maîtriser la totalité des 600 m² du lieu d'exposition. En noyant simplement cet espace dans un brouillard épais, le lieu physique disparaissait, remplacé par une atmosphère des plus troublantes. La qualité de la lumière était très proche d'un éclairage de rue pris dans la brume, de sorte que l'on pénétrait dans ce bâtiment avec l'impression paradoxale d'entrer à l'extérieur. À cela venait s'ajouter une sorte de déflagration sonore émise par le clocher de l'ancienne église qui ajoutait à l'ensemble une dimension presque inquiétante. À l'intérieur, dans ce territoire de brume que la lumière des vitraux peinait à dissiper, les corps floutés – pour ne pas dire flottants – des visiteurs erraient dans ce paysage de l'imperceptible. En lieu et place de « *l'expositio* » qui n'avait donc pas véritablement lieu, *Showtime* nous proposait alors d'explorer d'autres voies sensorielles, de revisiter notre approche du sensible. L'expérience se révéla concluante. L'impression d'infini et de solennité qui se dégageait de cette atmosphère imposait un silence de la part des visiteurs qui échangeaient entre eux en murmurant seulement quelques messes basses. Aussi, par-delà l'effacement du lieu d'exposition, c'est la mémoire même du lieu « sacré » qui resurgissait.

Zone 312, manifestation en trois volets autonomes, échelonnée sur

une durée de six mois, proposait quant à elle un éclairage particulier sous l'angle d'une rencontre entre une mémoire cinématographique et une expérience de l'installation. Pour le collectif, tout a débuté par le film *Citizen Kane* d'Orson Welles et ce mot mystérieux Rosebud [1] que le milliardaire Charles Foster Kane prononce avant de mourir et dont la recherche du sens constitue finalement l'intrigue narrative du film. C'est ce Rosebud, étroitement lié à la notion de mémoire dans *Citizen Kane* [2], que DHS a décliné en trois temps de manière à activer à son tour chez le spectateur une forme de mémoire qui se recompose au fur et à mesure du développement de ce triptyque séquentiel. Au Rosebud sont venus s'ajouter d'autres éléments, issus d'autres références cinématographiques et artistiques, révélant ainsi des relations inédites et des jeux de correspondances entre eux. De la luge de Kane, le collectif est arrivé ainsi à un combi Volkswagen, objet qui renvoie à l'œuvre *Das Rudel* (le troupeau) de Joseph Beuys. Cette pièce de 1969 est une installation mettant en scène ce même véhicule duquel sortent vingt-quatre luges en bois, toutes identiques, avec fixés sur chacune d'elle une couverture de feutre, un petit morceau de graisse et une lampe torche. À cette luge et ce combi s'est ajoutée une référence au cinéma d'Hitchcock, créant ainsi un pont entre le Rosebud enflammé et cette scène du film *Les Oiseaux* dans laquelle la ville de Bodega Bay apparaît en vue aérienne après l'explosion d'une pompe à essence. Et comme pour brouiller les pistes, c'est sur la base de lapsus, d'ellipses, de rebonds et de glissades nous entraînant sans cesse d'un objet à l'autre, que se sont mis en place, au fil des événements, les indices et fragments d'une nouvelle histoire que DHS nous proposait de recomposer.

Zone 3 :

La zone 3, première partition de cet événement, eut lieu les 14 et 15 novembre 2005 à la galerie LesChantiersBoîteNoire (Montpellier) alors qu'elle était encore partiellement en travaux. Dans le plus grand des deux espaces, l'allusion à la luge de Kane était convoquée par un bobsleigh

1. Bouton de rose en Français.
2. Prononcé par Kane avant de mourir, cet énigmatique « Rosebud » va constituer l'intrigue du film qui se construit autour de l'enquête menée par le journaliste Thompson auprès des familiers de Kane pour découvrir la signification de ce mot étrange. Alors qu'il revisite en vain le passé du défunt par une série d'évocations flash-back, ce n'est qu'à la fin du film que la clé de l'énigme se révèle au spectateur. Rosebud était en fait le nom inscrit sur le jouet favori de Kane enfant : une luge que l'on découvre lorsque l'un des déménageurs la met au feu pour vider la demeure du milliardaire mort. Cette luge, souvenir de la première enfance de Kane quand il vivait encore chez ses parents biologiques, avant d'avoir été adopté contre une petite fortune par un riche homme d'affaires, devient alors le symbole d'une vie qu'il aurait pu vivre, d'une autre identité qu'il aurait pu revêtir, d'un autre lui, le symbole d'un autre chemin.

que DHS avait installé en équilibre précaire créant ainsi une impression de mouvement, voire de chute imminente. Entre les allées et venues des visiteurs, deux membres de DHS prenaient place dans l'habitacle par intermittence. Leurs présences immobiles étant rarement remarquées par les visiteurs. Seuls les regards les plus affûtés percevaient les casques s'embuer au rythme des respirations sourdes de ces sculptures vivantes. Dans le second espace le collectif avait conservé l'échafaudage utilisé pour les travaux de la galerie autour duquel était disposé un téléviseur diffusant en boucle un extrait du film d'Hitchcock ainsi qu'un moniteur sur lequel défilait la bande de vidéo surveillance d'une réserve de La Plagne où le collectif avait emprunté le Bobsleigh.

Zone 1 :

La zone 1, seconde manifestation, s'est tenue les 26, 27 et 28 janvier 2006 au FRAC LR. Au lieu d'investir l'espace dédié aux expositions, c'est dans les réserves du FRAC que le collectif a tenu à prendre place. Comme dans *Showtime*, la question de l'atmosphère s'est alors posée ici de manière évidente, d'autant plus que, durant le vernissage lors duquel étaient servis de la vodka glacée, des oranges et du chocolat, le public était accueilli dans l'espace de manutention situé juste avant les réserves. À l'image de la grille entourant le domaine de Charles Foster Kane sur laquelle était fixée un panneau « no trespassing » (défense d'entrer), ici le lourd rideau métallique séparant des réserves du FRAC était abaissé, empêchant toutes tentatives de pénétrer physiquement cet espace. Néanmoins de petites ouvertures horizontales laissaient entrevoir par bribes ce qui se tramait étrangement derrière lui. Quelques piles de cartons estampillés du sigle Rosebud guidaient le regard au milieu des réserves où, derrière un rack de stockage, se tenait un combi Volkswagen. Une présence énigmatique sous un grand chapeau lui masquant une partie du visage – sorte de fantôme d'Orson Welles – occupait également l'espace en s'y déplaçant lentement. En hauteur, surplombant ce personnage, la présence silencieuse d'un enfant assis sur une mezzanine venait ajouter du trouble à l'atmosphère déjà bien mystérieuse de cette scène. L'impression d'étrangeté qui s'en dégageait était contrebalancée par des écrans de veille diffusés côté visiteurs sur les ordinateurs du secrétariat du FRAC. Sur chacun d'eux tournait en boucle un extrait du film *The Fatal Glass of Beer* de W.C Fields, une sorte de gag burlesque à répétition dans lequel on le voit, sous son énorme bonnet de fourrure, prononcer cette phrase sur le pas d'une porte ouverte : « Il ne fait pas un temps à mettre un chien dehors ». À peine ces mots balancés qu'il se prend une pelletée de neige à la figure. Fou rire immédiat. [1]

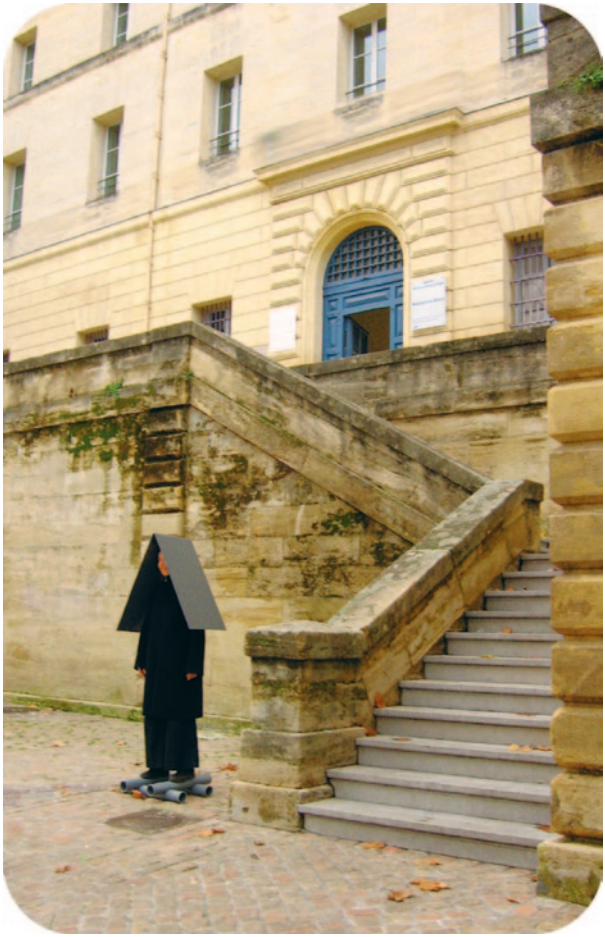
Zone 2 :
Le dernier événement de cette zone 312 s'est tenu le 18 avril 2006 dans la cour de CCN de Montpellier au centre de laquelle de grandes flammes se dressaient. Le sigle Rosebud, reproduit en très grand, prenait feu. À ce puissant élément central, s'ajoutaient six vidéos disposées à l'intérieur des grilles d'égouts qui ponctuent la cour. Réalisées en studio, elles donnaient à voir les membres du collectif, filmés de dessus, dans un décor de neige artificielle. Tels de petits personnages se livrant à différentes micros actions, en circulant d'un écran à l'autre ils proposaient ainsi un déplacement dans la cour, d'une grille à l'autre. Enfin l'ensemble était accompagné de trois breaks blancs desquels s'échappaient, en référence encore une fois à Joseph Beuys, le son de loups hurlant à la lune.

C'est sur cette image forte que la zone 312 livrait le dernier chapitre de ce triptyque dont la construction ne semble pas avoir été pensée comme la production d'un objet mais comme un tissage de relations entre des formes et des histoires préexistantes et des espaces eux-mêmes emplis de signes et de mémoires. Des espaces qui deviennent les lieux de projection du sensible, nous invitant, comme souvent avec DHS, à vivre l'expérience artistique comme un catalyseur d'énergies en présence.

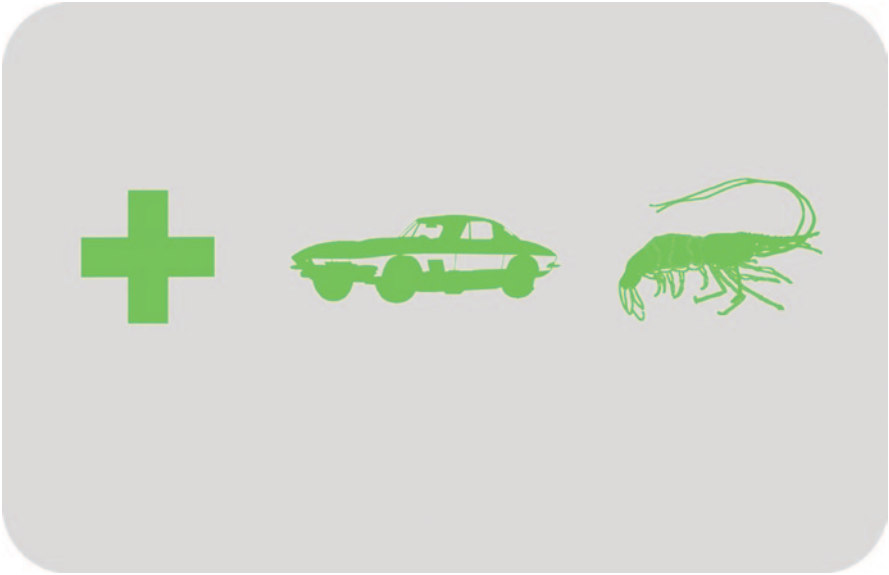
Virginie Lauvergne

Après des études menées à l'École Supérieure des Beaux Arts de Montpellier, elle se dirige vers un cursus universitaire à l'issue duquel elle obtient un Master de Gestion Diffusion Conservation des Œuvres d'Art du XX^e^ et XXI^e^ siècle en 2008. Collaboratrice de *Roven* (revue critique sur le dessin contemporain), elle écrit par ailleurs régulièrement sur le travail de jeunes plasticiens. Après une première expérience en 2009 en tant que co-scénariste et assistante de réalisation sur le film *Les Complices* de Nora Martirosyan, elle poursuit aujourd'hui l'expérience avec la réalisatrice autour de l'écriture de *Territoria*, un premier long métrage en cours de production.

1 Il est à noter que le montage de l'installation Zone 1 dans les réserves du FRAC a été filmé par le collectif. L'enregistrement a ensuite été ralenti de manière à étirer et calibrer sa durée sur celle de la nuit la plus longue de l'année. Projeté sur la vitrine d'entrée du FRAC, et donc visible depuis la rue, il s'agissait du premier dispositif de veille réalisé par le collectif.



AU SECOURS



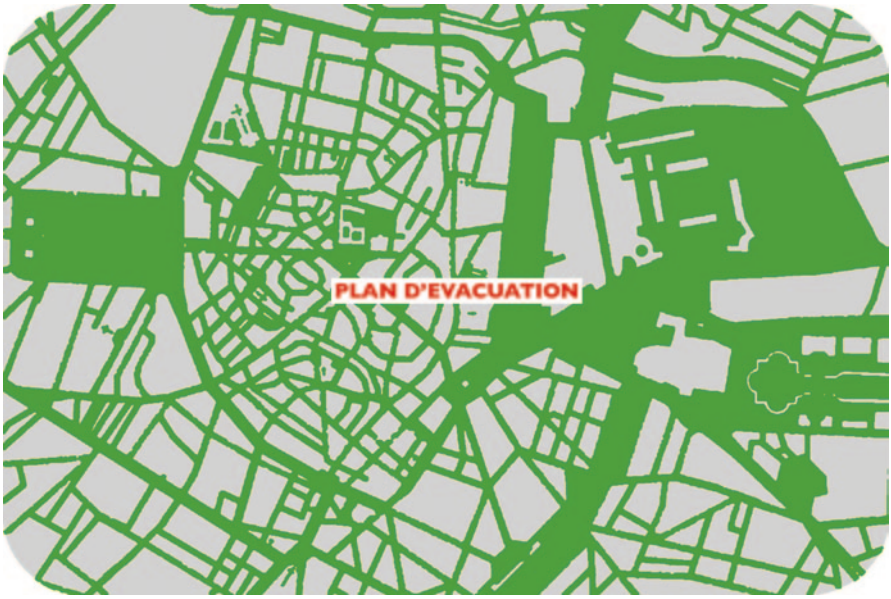
AUTEURS
TITRES
ANONYMES

N
NW
NE
W
E
SW
SE
S

VOUS ÊTES ICI

UNION CASH
Vous ÊTES D'ICI
Rue de la RAFFINERIE
MEETING
MEETING
DAVE CLARKE
13.04.07
850 ARZ 3

TU ES OÙ


PLAN D'EVACUATION

Presence Without Presence

Chantal Pontbriand

12 Avril 2013

Scénographie, sculpture, installation, architecture et performance entretiennent des liens complexes. Tour à tour critiqués pour leur trop grande interdépendance, ou célébrés pour leur effet magique et séduisant, ces liens nous amènent à nous questionner sur leur proximité et leurs différences. Une question centrale nous permettra de le faire, celle de la présence.

Quand on pense présence, on imagine de prime abord la présence humaine, la présence corporelle. Le théâtre est fait de présence humaine, de corps à l'œuvre. Ces corps parlent, font des gestes, bougent, se déplacent devant les yeux de spectateurs. Un corps est une entité matérielle, un objet parmi d'autres qui occupe l'espace. En photographie, ces objets-corps deviennent statiques, et leur qualité d'objet est mise en évidence. Les qualités formelles ressortent, la couleur, la ligne, la texture, tous ces éléments de la forme que prend un corps statique, ressortent. Puis les détails, ainsi figés, y acquièrent une importance plus grande que dans la réalité. Ces détails fonctionnent comme des signes qui disent la réalité autrement, qui parlent d'un réel souvent invisible à l'œil nu dans la vie ordinaire, un réel qui nous échappe, souvent des pans entiers de réel. Ils peuvent être révélateurs sur le plan psychologique, sociologique autant que sur la vie politique des êtres. La charge émotionnelle derrière le corps représenté est toujours très forte, très présente. Elle est à l'avant-plan de la scène, à l'avant-plan de ce que l'on regarde, de ce que l'on voit. La présence du corps éblouit, elle rend difficile l'acte de projeter son regard ailleurs, sur autre chose ou sur une autre partie de la scène qui serait exempte de corps, exempte de ce corps qui dit tout, qui envoie de forts messages, qui sont difficiles à ignorer parce qu'ils occupent nos pensées, interpellent nos yeux et de ce fait, nos corps de spectateurs.[1]

Dans certains cas la performance glisse vers la performativité. La question de la présence se manifeste sans qu'il y ait de corps en présence. On peut parler de présence sans présence. Mais qu'est-ce que cela veut dire ? Certaines œuvres ou situations comportent des éléments de présence qui sont créés par des dispositifs mis en place : objets, lumières, odeurs, par exemple. Comment cela fonctionne-t-il ? Pour certains artistes cet aspect de la représentation est un véritable objet de recherche. Plusieurs exemples seront cités ici : Jérôme Bel, Maria Hassabi, Charlotte Moth, Haegue Yang, Alicja Wajde et Clemens von Wedemeyer. Ces artistes ont pour

1. L'interactivité des corps est une pensée présente dans *Le Visible et l'invisible* de Maurice Merleau-Ponty.

point commun de creuser cette question à travers des démarches ou des médiums assez différents les uns des autres.

Jérôme Bel, par exemple, est connu comme chorégraphe. Son travail peut être qualifié de conceptuel, en ce sens qu'il met en avant des idées qui ressemblent à des hypothèses de travail à explorer. *The Show Must Go On* consistait à faire danser sur des tubes des danseurs et non-danseurs afin d'en observer le résultat. Une attention à l'individuation des corps est une ligne de fond chez Bel qui a poussé plus loin cette idée dans des œuvres comme *Disabled Theatre*, réalisée dans le cadre de la Documenta XIII en 2012. Pour cela il a travaillé avec des handicapés mentaux ayant le désir de faire du théâtre ou de la chanson. Bel travaille sur l'extrême présence, la capacité d'avoir de la présence dans des situations qui sont ouvertes, avec des conditions qui ne sont pas celles que l'on associe habituellement aux codes de la danse ou du théâtre. Au sujet de Bel et de sa génération, on a parlé de chorégraphes de la non-danse, ou de l'anti spectacle. Par rapport au concept de présence, ces chorégraphes, au nombre desquels on compte aussi Boris Charmatz, La Ribot ou Xavier Le Roy, ne recherchent pas la « belle » présence, tel que le théâtre et la danse la montrent, une présence virtuose, habile, fluide, montrant de l'effort sans que cela soit apparent, une présence sublimée. Au contraire, ils explorent le corps comme un objet plastique, doté de qualités et de défauts, de gestes et de comportements très divers qui n'ont plus de rapport avec le critère du beau mais qui recherchent, sinon s'accommodent, des « états » du corps, de cette dynamique qui dépasse la raison, les choix rationnels, les conventions sociales ou les codes artistiques.

Jérôme Bel, dans le cadre de ce type de recherches, et après *The Show Must Go On*, a tenté de fabriquer un spectacle sans corps. Pendant deux semaines, alors qu'il avait un théâtre à sa disposition à Bruxelles il y a quelques années de cela, Bel voulait faire une chorégraphie qui se serait appelée un spectacle sans acteurs, une chorégraphie « inhumaine ». Il l'expérimenta avec toute la machinerie théâtrale – lumières, rideaux, cintres, fosse, etc. – afin d'en déployer toute la performativité. Les projecteurs descendaient, faisaient des cercles de lumières au sol, etc. Il arriva à créer ainsi 50 minutes de spectacle. Puis, en tout état de cause, il se rendit à l'évidence que cela ne fonctionnait pas, que c'était même insupportable, et que cela était dû à l'absence d'humain sur scène. La présence sans présence dans ce cas précis s'est avérée être un échec aux yeux de son auteur qui préférera revenir, dans ses œuvres suivantes, à des formes de mise en scène où la présence humaine allait demeurer une composante essentielle du travail.

D'autres chorégraphes pourtant tentent toujours des expériences dans ce sens. Maria Hassabi en est une. Une œuvre récente, *Chandeliers* (2012), met en scène des lustres de cristal qui sont positionnés près du plafond, allumés, mais qui descendent à un rythme très lent au cours de la journée, suivant le rythme du soleil. Le soir, ils se retrouvent près du sol. Le spectateur/visiteur peut contempler ce travail aussi longtemps qu'il le veut ou le peut. Les lustres tremblotent, même quand ils ont l'air de ne pas bouger. En cela, ils font écho au corps humain qui tremble même dans une position statique.

Dans *Soloshow* (2009), Hassabi a créé une chorégraphie qui préfigure ce qu'elle a voulu faire avec *Chandeliers*. Elle repose sur un socle, comme une sculpture, comme un objet, et toute la chorégraphie se déroule alors qu'elle a le corps à l'horizontale, la tête la plus penchée possible vers l'arrière comme pour la faire disparaître ou la faire oublier. Les poses, tenues très longuement, sont inspirées des photographies de publicité où des corps de femmes sont représentés. Tenant très longuement la pose, le corps tremblote légèrement. Un battement de vie transparaît malgré l'intention de vivre la situation en objet. Ce tremblement accentue la présence qui se manifeste dans le travail. Elle conservera cette idée pour *Chandeliers*, d'abord présenté sous forme de chorégraphie dansée sur une scène, avant de devenir une installation sans corps.

Maria Hassabi tire son travail dans cette direction depuis plusieurs années. Est-ce qu'il y aura d'autres tentatives du genre ? Entre *Soloshow* et *Chandeliers*, il y a aussi eu des pièces où la chorégraphie se déroulait à proximité des corps des spectateurs. Dans *Show* (2011), deux danseuses, dont la chorégraphe elle-même, dansent très proches l'une de l'autre alors que les spectateurs forment un cercle autour, assis par terre tout près d'elles. Ils doivent parfois se déplacer pour laisser la danse évoluer. Les spectateurs deviennent danseurs eux-mêmes : leurs regards sont interpellés autant que leur corps qui sont appelés à changer de position. Dans l'installation *Chandeliers*, le spectateur décide du temps qu'il passe avec le travail qui lui est proposé. Il est en interface avec un dispositif qui comme lui, fonctionne avec des variations de rythmes, se déplace dans l'espace. Il est happé par plusieurs facteurs *expérientiels* à la fois que sont la lumière et le mouvement. L'échelle du dispositif donne l'impression qu'il est englobant, qu'il prend le spectateur à partie dans une sorte de coprésence. Dans *The Ladies*, des danseuses, par paires, exécutent des micro-chorégraphies dans l'espace urbain. Le mouvement ordinaire du passant se mêle au mouvement chorégraphié, légèrement décalé par rapport aux comportements habituels. Ces actions peuvent cependant

passer inaperçues. Le cadre scénique est absent. On peut parler ici de non-spectateurs, et non pas de non-danseurs. Les enjeux sont autres.

Charlotte Moth œuvre comme artiste visuelle. Pourtant son travail aborde bien aussi la question de la présence. La théâtralité peut être définie comme un effet qui découle de la mise en avant d'un phénomène consistant à mettre la présence en œuvre dans une situation donnée par des moyens divers. Roland Barthes en donne une définition : « *Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la* théâtralité *: une épaisseur de signes.* »[1]

Quand il écrivait ces lignes en 1963, Barthes était loin de connaître ce que le théâtre et la théâtralité allaient devenir. Le champ de l'art commençait seulement à être traversé par de nouveaux courants, la performance, l'installation, la sculpture minimaliste, l'art sonore ou même le cinéma expérimental. Sa définition offre l'avantage d'ouvrir la question à un ensemble de signes qui fonctionnent ensemble et qui créent, selon leur agencement, différents effets. C'est une assez bonne définition de la performativité, ce que la performance allait mettre en œuvre et qui s'est rapidement retrouvée dans toutes les formes d'art. Et c'est assez loin de quelque chose qui serait défini selon des règles établies.

Charlotte Moth, pour y revenir, travaille en photo et en film. Au cœur de son travail réside une attraction pour le « scénographique », ce qui en somme « dessine » une scène, active une scène. Moth décortique ce que peut être cette activation, et ce qu'elle déclenche quand elle se produit. Il n'y a pas de corps dans les œuvres de Moth, seulement le parangon, ce qui constitue habituellement le contour, l'arrière, l'élément ajouté ou l'envers, ce qui est mis en monstration dans une représentation. Ainsi s'éloigne-t-elle de la notion même de représentation, pour montrer ce qui est présent et, à la limite, ce qui, dans ce qui présente, active la présence même. Ici

1. Roland Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 (1963), p. 258

le parangon, s'il devait mettre autre chose en valeur que lui-même, ne servirait qu'à activer la présence dans le travail.

Prenons *In Unexpected Places, In Unexpected Lights And Colours (a Sculpture Made To Be Filmed)*, 2012, un film de 3 minutes. On y voit une structure qui s'élève du sol, un objet non identifiable qui se divise en six caissons (en fait des caisses utilisées pour le transport). Elle a été créée en 2012 et intitulée *Sculpture Made To Be Filmed*. Les caissons sont assemblés de façon à être distincts l'un de l'autre, même si en principe ils regroupent tous les mêmes éléments : des croisillons qui occupent de façon uniforme l'intérieur de chacun des caissons et à l'intérieur desquels des lumières sont posées et allumées. Le film est silencieux. Les caissons s'illuminent à tour de rôle, parfois un seul, parfois plusieurs à la fois. La structure est posée au milieu d'une étendue de terre exempte de toute autre construction et de toute présence humaine. Un champ, les montagnes au loin. C'est ce que l'on voit de jour, parce que la nuit tombe dans ce film, la lumière ambiante baisse alors que les lumières clignotent toujours, même la nuit venue. Dans l'image, il ne reste alors que la structure illuminée, plongée dans le noir. Moth met en scène plusieurs cycles lumineux, le cycle naturel du jour et de la nuit, le cycle rythmé de chacun des caissons dans l'objet, le cycle engendré aussi par l'ensemble des éléments. Ce travail crée une cosmogonie qui s'apparente aux mouvements de l'univers. Ce micro-monde apparaît et disparaît, réglé ici par on ne sait quelle puissance occulte, et opère sans finalité apparente – sauf de pointer sa propre auto-référentialité – une existence cyclique, même et autre, attendue, inattendue, « unexpected ». Ce mot fait référence à la notion d'attente, une attente qui finit par être ponctuée par un événement inattendu. L'inattendu se manifeste malgré tout lorsqu'il y a déjà latence, lorsqu'un état d'attente et d'expectative est déjà en place. La latence est une présence *prédisposante*. Elle met en place une situation propice à l'événement qu'est la manifestation de la présence. Moth cadre donc, pourrait-on dire, la présence même, son apparition, sa disparition, son obsolescence, son caractère éphémère.

Unexpected rappelle différentes œuvres qui l'ont précédée. Dans *Event Made To Be Photographed* (2010), Charlotte Moth installe des ballons qui se tiennent au plafond d'une grande salle, d'autres sont déjà retombés au sol. Elle montre des photographies qu'elle a prises de l'installation à divers moments. Ces divers moments donnent la dimension temporelle de l'installation comme événement. L'espace est activé par les formes sphériques des ballons, les couleurs, la lumière. Un rideau rouge est tiré au fond de cette salle. Le spectacle, l'événement, n'attend pas derrière le rideau ou dans les coulisses. Il se produit dans la salle, celle qui accueillera

en principe les invités ou les spectateurs. Dans *Pavillon 7* (2008), elle installe une structure quadrillée au plafond et trois projecteurs y sont accrochés. Les halos de couleurs différentes apparaissent sur les murs. Ce même dispositif qui consiste à montrer l'envers du décor où son parangon réapparaît forme une série d'installations réalisées en 2010 et 2011. Un rideau de théâtre est disposé de différentes façons : dans le coin ou au fond d'une salle d'exposition, dans une vitrine de magasin. L'espace d'exposition est ainsi cadré ou « accompagné » de ce dispositif qui renvoie à sa théâtralité et au fait que ce que Moth montre, c'est le cadre même de l'exposition. Elle montre ce cadre, plutôt que de laisser le cadre « encadrer » une ou des œuvres. Le cadre devient œuvre. Elle joue donc avec la présence mais surtout c'est la monstration même qui devient présente dans cette présence. La perception synesthésique que nous pouvons avoir du travail témoigne de cette présentification, la met en acte, la met en œuvre dans un dispositif qui en fin de compte s'avère toujours performatif.

Pour l'une de ses installations, *Behind Every Surface There Is A Mystery* – celle avec un rideau doré de 1,70 m × 1,70 m dans une vitrine qu'elle réalise à la Kunstverein für die Rheinlande und Westphalien, à Düsseldorf (2009) – elle inscrit discrètement ce texte d'Alighero Boetti sur la vitre :

« *Behind every surface there is a mystery:*
a hand that might emerge,
an image that might be kindled,
or a structure that might reveal its image »

Un mystère, une main, une image, ces trois termes campent le décor de la question de la présence absente dont le travail de Moth explore les méandres.

La présence, dans son absence, est autant *inquantifiable* qu'innommable. Les scientifiques estiment pourtant que pour se rendre compte qu'il y a présence, cela prend moins d'une fraction de seconde à trois secondes. De ce phénomène intangible Alicja Kwade a voulu rendre compte dans une œuvre de 2013 intitulée *15.02.13*. Au sol elle superpose différentes plaques de métal d'utilisation industrielle – nickel, fer, cuivre, plomb, zinc, aluminium – ou qui sont des métaux précieux, l'or et l'argent, cotés à la bourse. Ces plaques correspondent en dimension à la valeur de chacun de ces métaux le 15 février 2013 à 18h51, par rapport à une même somme. La présence de chacun des métaux équivaut donc à des formes et à des couleurs différentes et occupe physiquement plus ou moins de place à la même heure, un même jour ; ce que l'œuvre traduit. Kwade voit dans la présence une question économique, au-delà de laquelle se fabrique

l'histoire. Le monument qu'elle crée ici pointe un moment très précis dans l'histoire, un moment qui nous a été communiqué dans le cadre d'une conjoncture économique et technologique. L'histoire s'insère furtivement dans la présence, de façon éphémère et passagère. Le titre de l'exposition est *Gegenwartsdauer*, mot allemand qui signifie soit durée du présent, soit persistance de l'instant. L'aspect formel et minimal de l'objet rappelle l'histoire récente de la sculpture ; pourtant ce que ce dispositif pointe avant tout, c'est non pas une façon de traiter l'espace ou la matière dure qui s'y trouve, mais plutôt une manière d'approcher l'immatériel, l'invisible à travers le visible.

En l'occurrence ici il s'agit de l'économie immatérielle qui affecte la vie quotidienne, malgré son « immatérialité »[1]. Cette dernière, qui caractérise aujourd'hui le travail et les finances à l'échelle mondiale, est liée au corps, affecte les corps et génère des conséquences qui ont un impact bien matériel sur la vie humaine. La crise des *subprimes* telle qu'elle s'est manifestée aux États-Unis et en Espagne, les déséquilibres économiques qui affectent tant d'autres pays dont la Grèce, l'Italie, ou même la France, le démontrent, même s'ils sont dus à des phénomènes qui relèvent de l'économie immatérielle.

Dans *Parallelwelt 1* (2008), Alicja Kwade utilise un ancien modèle de lampe de bureau, largement industrialisé au siècle dernier. Huit lampes sont adossées sur quatre parois de verre, de façon à ce que chaque paroi soit pour ainsi dire enserrée ou embrassée par deux lampes en vis-à-vis. La répétition du motif – deux lampes et un rectangle de verre – rappelle l'industrialisation et le fordisme qui en sont caractéristiques. Cette œuvre joue de la duplication qui retient l'attention de Kwade. Ce leitmotiv est présent par exemple dans *Nissan (Parallelwelt 1+2)* (2009). Deux voitures identiques en tous points portent une cicatrice sur une même aile, une rayure enfoncée dans le métal. Il s'agit de la voiture que conduit Alicja dans la vie de tous les jours et de celle de son compagnon, propriétaire d'une voiture identique. Les deux voitures sont de temps à autre « exposées » ensemble. Ce travail rappelle également l'histoire sociale et économique, et particulièrement la période fordiste, qui comme son nom l'indique, adopta les modes de fabrication et de gestion des ressources humaines, le travail à la chaîne en somme, inventées par Ford pour la fabrication d'automobiles. La rayure sur la carrosserie vient contredire l'idéalisme qui appartient à l'histoire de l'automobile. Longtemps triomphant alors que l'automobile

1. André Gorz a consacré un livre à ce sujet.

occupait une place majeure dans l'économie, cet idéalisme est aujourd'hui quelque peu esquinté du fait de crise du pétrole et environnementale, et que de nouvelles industries du type Apple ou Google occupent le haut du palmarès de la réussite économique. Les voitures cicatrisées cohabitent avec ce nouveau monde, né avec le XXI^e siècle. Kwade explore des « mondes parallèles », comme le dit le titre de ces deux œuvres. Elle semble nous inviter à voir au-delà du réel et de ses conventions ce qui peut déployer une « présence », qui serait une autre réalité, une réalité augmentée de la mémoire et de l'histoire. Avec cette façon de mettre en scène la présence, Kwade réinjecte la présence du corps et des corps dans le monde. Sont mis en évidence le fait que le monde est habité par la coprésence, et que les phénomènes qui s'y déploient, qui y sont présents, n'ont pas d'existence propre. L'existence est liée à la coprésence des humains et des choses, et des choses entre elles.

Avec *Teleportation (infrarot)* 2010, elle reprend dans une autre installation le motif des parois de verre qui sont distribuées en six rectangles érigés verticalement et formant un paravent déplié dans l'espace. De chaque côté au sol sont posés des spots infra-rouges. La dualité apparaît à la fois dans le fait qu'il y ait deux lampes posées en face-à-face, mais aussi dans l'opposition entre la froideur du verre et la chaleur que dégagent les lampes. Elles agissent comme des corps dans l'espace. Là aussi, le spectateur avec son corps percevant et la chaleur qu'il dégage, sont évoqués, rappelant la coprésence inhérente à toute perception et appréhension du monde ; ce monde *chair* comme le nomme Merleau-Ponty.

Kommunikative Fernwirkung (2010) est une autre pièce qui utilise la lumière, cette fois des néons. Deux néons, selon l'habitude de l'artiste, sont placés dans un même espace et reliés à un système de son qui capte et diffuse celui émis par les deux lampes. Les objets sont redoublés : sources lumineuses et son émis. Un des deux néons appartenait à Kwade et, brisé, émet par conséquent un son différent, fêlé. L'installation est *synesthésique*, elle stimule plusieurs sens à la fois et rappelle que présence et monde sont inséparables de la perception que l'on en a. Il n'y a pas de sens sans que la perception soit activée, et à la limite, il n'y a pas de vie sans phénomène à percevoir, à expérimenter. *Singularität* (2009) fait état des réverbérations entre singularité (comme le dit le titre) et monde. Une horloge atomique a été couverte d'un miroir convexe qui reflète l'espace ambiant. Un premier microphone est attaché à l'ampoule qui éclaire la face visible de l'horloge et émet son propre son. Trois autres sont attachés aux trois aiguilles qui calculent les secondes, les minutes et les heures. L'aiguille des secondes produit un son très aigu, celle des minutes, un son

plus grave, et celle des heures, un son plutôt plat. Cette captation sonore est rediffusée dans la salle. L'horloge étant reliée à un satellite mesure le temps de façon très précise, ce qui amplifie la perception que l'on peut avoir du monde en regardant cette œuvre. Ce travail renvoie à une forme de supra-gouvernance (le temps étant un des rares éléments universels) qui est ramenée à l'échelle d'une présence palpable, visible, audible même.

Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense (2012)[1] est une œuvre de Haegue Yang, artiste coréenne vivant à Berlin. Conçu pour la gare de Kassel, cette œuvre était suspendue au-dessus des rails et faisait toute la longueur du vaste quai. Les stores vénitiens (métalliques, tous gris) s'étalaient d'un bout à l'autre de l'espace. Ils étaient motorisés et bougeaient de haut en bas à tour de rôle avec de légers décalages. L'ensemble donnait l'impression d'une chorégraphie, une sorte de ballet mécanique comme on en rêvait dans l'avant-garde au début du siècle dernier.

Mais pourquoi des stores vénitiens ? Présents dans de nombreuses cultures, ayant traversé le temps et les époques, le store vénitien évoque des atmosphères, des climats, une relation au monde qui s'interprète de bien des façons. Dispositif dont l'usage est de varier l'intensité de la lumière tout autant que d'assurer une certaine privauté dans l'existence, le store camoufle autant qu'il montre, opacifie autant qu'il rend transparent et ouvre à la clarté. On le croirait d'une époque révolue dans sa simplicité mécanique mais il fascine toujours, autant qu'il sert son propos. La chorégraphie imaginée pour la Hauptbahnhof de Kassel en 2012 a été conçue (*engineered* – ici, l'artiste emploie dans le titre un verbe qui se réfère à l'ingénierie, une manière de créer qui relève de la techno-science) pour un temps jamais révolu (*never-past*). Malgré son évocation du temps passé, non seulement à travers l'objet lui-même – le store vénitien, habité d'une aura passéiste – mais aussi à travers le lieu – une gare allemande, théâtre de la guerre et de ses ravages à l'époque nazie – la chorégraphie se déroule dans le présent. Le lieu est revenu à son usage normal tant de décennies après ces affreux événements. L'installation suscite un trop plein de mémoire. Alors que s'agite le ballet mécanique des stores au-dessus des rails, on ne peut s'empêcher de penser aux drames d'autrefois, les départs précipités, douloureux, les séparations forcées, qui se sont produits à répétition. Haegue Yang vient d'un pays, la Corée, qui lui aussi a connu la guerre et les camps, de même que la souffrance qui s'en suit. Elle est

1. Cette pièce est visible sur https://vimeo.com/46495306

sensible aux phénomènes de migrations contemporains, aux dispersions des populations sous l'effet de régimes politiques autoritaires, de terrorisme, de catastrophes écologiques ou de changements économiques.

À la Haus der Kunst, à Munich, elle a réalisé une autre gigantesque installation dans le vaste hall d'entrée du musée. Ici aussi les stores mécanisés envahissent et modulent l'espace. Ils se baissent, remontent, et ce faisant, ouvrent des perspectives et des circulations diverses. On y expérimente la mobilité de façon concrète dans un jeu qui fait osciller espace, couleurs et lumière. L'installation s'intitule *Accommodating the Epic Dispersion – On Non-Carthartic Volume of Dispersion.* L'expérience pénible de la « dispersion épique » est ici reconfigurée dans une installation qui adopte les caractéristiques d'un pénétrable, dispositif utilisé en sculpture vers la fin de l'époque moderniste dans les années 1960 (Soto, Le Parc), moment de l'histoire où l'on souhaite en finir avec la sculpture-monument, héroïque et transcendantale. L'immensité de la diaspora est une idée qui est ici transposée à une échelle où elle peut être expérimentée et re-synthétisée conceptuellement par le spectateur. On « accommode » ainsi la dispersion par un changement de volume, un changement d'échelle qui en permet l'appréhension sous forme non-traumatisante. Non-cathartique, dit le titre de l'artiste. Est-ce pour rappeler le fait qu'une douleur refoulée ne peut pas vraiment disparaître ? Qu'une expérience même libératrice et joyeuse, ne peut pas faire oublier les cicatrices ? Ou tout simplement, est-ce qu'une non-catharsis comporterait une obligation de veille sur l'état du monde, sur un être-ensemble souvent menacé et toujours à reconstituer ? S'il y a bien présence sans présence dans les deux installations citées, ne faut-il pas penser qu'une absence de présence ne signifie pas absence d'histoire et de mémoire ? Dans le bâtiment fasciste de la Haus der Kunst, il ne saurait y avoir catharsis, absolution des douleurs du passé, ou « purification ». Il ne peut qu'y avoir des dispositifs qui permettent à un savoir nouveau de s'élaborer, à une mémoire de s'activer mais ce, dans le temps présent. Présence et présent s'accordent puisqu'on ne peut expérimenter la présence que dans le présent. Cette logique apparaît plus au grand jour dans la sombre gare de Kassel que dans le majestueux hall d'entrée de la Haus der Kunst, tout empreint architecturalement de gloire nationaliste.

En revanche, dans le bunker relativement aseptisé que représente l'architecture de la Kunsthalle Bregenz créée par Peter Zumthor, Haegue Yang installe *Warrior, Believer, Lover* (2011). Le motif du store vénitien revient un peu mais il est incorporé à certains modules seulement. Des potences à perfusion sont ici récupérées comme supports pour chacune des pièces. Elles sont surmontées de structures – des bras ou des cerceaux

(séchoirs en général) – qui soutiennent des ampoules allumées et des objets de tous genres – fourrure, cocottes, fleurs artificielles, objets pour le ménage et autres. Nombreux, ces éléments peuplent l'espace et l'habitent avec chacun leur fantaisie propre. Ces éléments, anthropomorphiques du fait de leur allure, montrent finalement du « caractère ». L'individualité de chaque élément lui apporte un caractère propre. La présence ici explore ce que peut être une chose qui a du caractère [1]. *Warrior…* comprend plusieurs séries du genre distribuées en 33 éléments réalisés au cours des dernières années, *Female Natives* (2010), *Kimono Temple* (2010), *Medecine Men* (2010) *Totem Robots*, évoquant des lieux ou des personnages.

On comprend mieux la démarche quand on voit des pièces comme *Rollcosies* ou *Cancosies* (2013) pour lesquelles Yang habille des objets familiers de tissus, comme s'ils devenaient tout d'un coup des peluches, des poupées ou des petits chiens. Dans ces objets qui font figure d'objets transitionnels comme les nommait le psychanalyste Donald Winnicott [2], elle s'amuse du dispositif anthropomorphique que l'on retrouve dans les grandes pièces qui évoquent des lieux et des personnages. Il y a là une volonté de domestiquer l'espace et les choses, de créer une relation au monde qui soit à nouveau personnalisée, en jouant sur les sensations et l'affect que peuvent engendrer les couleurs, les formes, les objets, les textures.

La présence sur laquelle Haegue Yang travaille ici est reliée aux enjeux de communauté. Chacun de ces objets évoque des personnages étrangers, exotiques ou extra-terrestres ; les images affluent à la conscience en les regardant. Mais il s'agit ici plus que d'un regard, un contact. Le spectateur entre en relation avec une faune étrangère, lointaine et proche à la fois. Lointaine parce que les pièces évoquent un imaginaire rattaché à l'exotisme du passé et du présent, au chamanisme et aux danses, et par ailleurs, un exotisme qui est cette fois lié au futur, à ce qu'il advient peut-être, ce qui serait du domaine de la science-fiction ou même des avancées techno-scientifiques. Pendant l'exposition, plusieurs fois par jour, on entend un enregistrement du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Cette œuvre musicale évoque l'avant-garde russe, le début du vingtième siècle. Elle est un mélange de modernité et de motifs musicaux ethnographiques. Elle mêle passé, présent et futur, et les condense dans le moment présent. C'est le propos de *Warrior, Believer, Lover*, bien entendu. L'ensemble évoque les tropes d'une communauté rassemblée, éphémère dans sa constitution ;

1. Richard Sennett, *La Culture du nouveau capitalisme (The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism)*, Paris, 2000.
2. Donald Winnicot, *Les Objets transitionnels*, Paris, 2010.

chacun dans son individualité tenu ensemble dans le moment présent, le moment où le spectateur en prend conscience, où il perçoit et appréhende cette communauté virtuelle en se promenant, en saisissant chaque fois de nouvelles perspectives, de nouveaux assemblages. Chacune des pièces peut être réinterprétée selon les codes qui sont donnés par le titre. Le *Warrior* affronte le monde avec un esprit de conquête et d'appropriation de territoires étrangers. Le *Believer* appréhende la vie avec foi, cherchant une ou des certitudes qui conforteraient le fait d'exister. Enfin le *Lover* cherche l'autre dans sa complexité et sa différence, dans une quête de complétude, sinon de fusion. Ces mots définissent des postures qui chacune renvoie à une certaine éthique, une façon d'être avec l'autre, une coexistence qui fonctionne dans le monde, et qui fait fonctionner ce monde habité de différences.

Ce qui relie le regard du spectateur à l'ensemble, c'est plus qu'une vision englobante, c'est un attachement aux détails, nombreux, mais surtout constitués d'objets domestiques familiers. Cette familiarité est touchante. Elle engendre de l'empathie. Ainsi se forme une communauté élargie qui relie celle, virtuelle, qui se manifeste par son étrangeté dans cet assemblage de pièces. Mais une communauté qui comprend momentanément, de façon ponctuelle et éphémère, les spectateurs qui s'assemblent et se désassemblent au fur et à mesure qu'ils contemplent ou quittent le travail.

Ici performativité (la capacité de performer que peut avoir un ensemble d'éléments ou de choses dans une situation donnée) et éphémère se conjuguent pour donner une définition de la communauté qui se différencie de celles du passé. Dans le passé, et encore, fréquemment, dans les temps présents, la communauté se formait à partir du « même » : même origine, même sang, même race, même ethnie, mêmes idéologie. La communauté à l'heure de la contemporanéité se définit de plus en plus autrement. Elle doit se construire à partir de l'hétérogénéité des êtres et des choses. La mondialisation secoue les croyances, les appartenances fondées sur une affiliation au même, elle provoque des déplacements d'individus, de populations, qui se trouvent en masse incorporés à de nouveaux lieux, des populations étrangères et où finalement, presque tous se retrouvent à être des étrangers parmi des étrangers. Dans cette nouvelle donne, l'idée de communauté se transforme et s'appuie sur une présence à l'autre qui oblige à laisser tomber les habitudes, les préjugés, les conventions, auxquelles on pouvait adhérer auparavant. Un autre soi se forme au contact d'un nouveau monde, formé de la coprésence des existants. La conjoncture performativité et éphémère fait naître cet autre soi, comme elle permet à un nouveau monde d'advenir.

Pour la dernière Documenta XIII, Clemens von Wedemeyer a produit,

une très grande installation filmique pour trois écrans, *Rushes* (2012). Ils étaient disposés en triangle. Les spectateurs devaient donc se mouvoir et se poser devant les écrans l'un après l'autre. Il a choisi d'articuler son œuvre autour du site de Breitenau, camp de concentration sous l'ère nazie, ancien monastère bénédictin. Le lieu a connu plusieurs transformations au cours de ses 150 ans d'existence : prison, camp, école de réforme pour filles, clinique psychiatrique. Le film traite de trois moments dans la vie de ce monastère : la libération du camp en 1945, puis une visite d'écoliers sur le site à la fin des années 1990, et enfin, le moment où le lieu existe en tant qu'école de réforme. Les images des trois narrations s'intercalent et même se superposent par moment. Le contenu filmique s'agence également différemment selon les déplacements des spectateurs.

Cette installation ramène la présence des corps et du langage dans le cadre de cette investigation de la « présence sans présence ». Alors que la plupart des œuvres que nous avons choisies pour tenter d'élucider ce que pouvait bien être cette présence sans corps, n'en comportaient pas, il me semble intéressant de voir comment une installation qui inclut de l'image en mouvement mais qui est toujours sans corps vivant, peut aussi traiter de la question de la présence. Dans *Rushes*, le rapport à la mémoire et à l'histoire sert de substrat à une réévaluation de leur fonctionnement qui se fait à travers l'image en mouvement. C'est-à-dire que l'installation construit à partir de ce que l'on peut percevoir, la possibilité que plusieurs narrations puissent émerger à partir des trois axes proposés par le scénario. Les images sont quelquefois traitées, superposées, ombrées, de façon à utiliser le potentiel plastique du traitement vidéographique de l'image. Les époques se réfractent les unes dans les autres, des liens se font entre des questions reliées à la foi religieuse, la guerre, l'incarcération, l'éducation, le temps d'un moment rebondit sur celui d'une autre, les moments historiques sont réactualisés dans un présent qui est celui du temps de l'œuvre, et celui du temps du spectateur. Le hors-champs est ici dynamisé par la forme triangulaire de l'installation, qui inclut le spectateur dans « l'action ».

Nous ne sommes pas en présence des acteurs ou même des situations qui sont montrées sur les écrans, mais nous sommes en présence d'images qui donnent à des idées et à des faits qui ont traversé le temps, une présence actualisée. Ainsi peut-on dire qu'ici aussi, il s'agit de présence sans présence. Le spectateur reçoit des informations visuelles, langagières, plastiques, narratives à propos de temps d'histoire et, confronté à ces « rushes » les remonte à sa manière dans sa propre conscience. L'histoire perd de son objectivité, alors qu'elle est réinterprétée et redécouverte

par la part sensible de l'autre, de tous ces autres que nous sommes en tant que spectateurs-devenus-acteurs de cette installation qu'est *Rushes*. L'installation nous met en position de « dérushage », processus qui consiste à monter une œuvre à partir des rushes, l'ensemble des prises de vue obtenues lors du tournage. Le processus est ici individuel et collectif, il conduit à un nouveau partage du savoir, multi-perspectiviste et pouvant créer de nouvelles lectures d'une histoire collective.

C'est la dimension politique de la présence qui s'exprime ici.

Chantal Pontbriand

Critique d'art, elle a créé la revue *Parachute* qui a eu pour objectif, dès les années 90, de proposer une réflexion plus ouverte intégrant les territoires nouveaux de la performance, l'installation, le spectacle vivant, la danse contemporaine. Directrice de recherche et de développement à la Modern Tate de 2010 à 2012, elle est aujourd'hui professeure associée à la Sorbonne.

Écrans de veille DHS – 2012-2014 – Galerie de l'ESBAMA

Écrans de veille DHS – 2012-2014 – Galerie de l'ESBAMA

Écrans de veille DHS – 2012-2014 – Galerie de l'ESBAMA

LES
CAHIERS
SKÉNÉ

École Supérieure des
Beaux-Arts de Montpellier
Agglomération
130, rue Yehudi Menuhin
34000 Montpellier

Cette publication a été éditée
par l'ESBAMA dans le cadre
du groupe de recherche :

DU PÉRIMÈTRE
SCÉNIQUE EN ART :
RE/PENSER LA SKÉNÉ ?

Directeur général
Philippe Reitz

Directeur de la publication
Christian Gaussen

Rédactrices en chef
Joëlle Gay, Corine Girieud
et Claude Sarthou

Comité de rédaction
Virginie Lauvergne,
Michel Martin, Martine Morel,
Rachid Sayet, Patrick Saytour,
Annie Tolleter, Cédric Torne

Conception graphique
Christian Bouyjou

Impression et façonnage
In-octo Montpellier

DHS EN QUESTION

Adrien Blondel est diplomé de l'ESBAMA

Anaïs Guiraud est étudiante de 5e année à l'ESBAMA

Morgane Lagorce est étudiante de 5e année à l'ESBAMA

Kyoko Kasuya est diplomée de l'ESBAMA

Imi Lee est diplomée de l'ESBAMA

Eun-Kyung Lee est étudiante de 5e année à l'ESBAMA

Van Nguyen est étudiante de 5e année à l'ESBAMA

Marilina Prigent est diplomée de l'ESBAMA

Jimmy Richer est étudiant de 5e année à l'ESBAMA

ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS MONTPELLIER AGGLOMÉRATION
Montpellier Agglomération
Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication